



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Dzieło otwarte — jego istota i cechy

Author: Maria Barteczko

Citation style: Barteczko Maria. (2010). Dzieło otwarte — jego istota i cechy.
W: G. Mendecka (red.), "Oblicza twórczości" (S. 31-51). Katowice :
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Maria Barteczko

*Instytut Psychologii
Uniwersytet Śląski w Katowicach*

Dzieło otwarte — jego istota i cechy

Abstract

The starting point for considerations undertaken in the text constitutes creativity in a psychological perspective. The first part includes a definition of creativity, considerations on the creative process, a creative work and its determinants. Preliminary reflections also concern the role of the creative work in the process of communication. Further on, the text, characterizing an open work, refers to music as one of artistic fields where such works are created. On their example the main assumptions contributing to the “openness” of work were presented. Next, the problem of understanding the notion of “openness” with reference to the attitude of the creator, receiver and work was outlined. The considerations were conducted in the light of gestalt psychology considered to be helpful in explaining the relationship between the receiver and the type of work examined. The whole text can be treated as looking for the surface of the mutual permeation of the theory of art and psychology of works. The content is a result of the reflection on a specific type of creative product, e.g. how the interpretation and understanding of such works takes place, what is being communicated and what is being received in the process of their perception. The text does not answer the above-mentioned questions because the author, asking them, wanted only to show their importance and necessity in exploring the issues of the creative product.

Key words

music work, perception of music works, an open music work

Wprowadzenie

Twórczość jest zjawiskiem złożonym. Twierdzenie takie jest truizmem. Dlatego jedynie rozpatrywanie twórczości wielokontekstowo stwarza możliwość właściwego uchwycenia jej istoty. Niejednoznaczność terminu „twórczość” ma swoje źródła w różnorodności kontekstów teoretycznych, w ja-

kie wpisuje się model funkcjonowania ludzkiej psychiki. W zależności od wybranej teorii i nurtu badań psychologicznych twórczość jawi się jako aktywność umysłowa, zdolność percepcyjna, płynność rozumowania, specyficzna konstelacja cech osobowościowych itp. W jej zakresie mieszczą się zarówno twórcze dzieła jako wyniki działalności twórczej, jak i charakterystyki opisujące psychiczne aspekty funkcjonowania człowieka, takie jak: myślenie, spostrzeganie, osobowość itp.

„Twórczość to zbiór określonych wytworów lub jest to proces stwarzania, wytwarzania, przetwarzania i odtwarzania (naśladowanie, rekonstruowanie, interpretowanie, tworzenie) albo też jest to dyspozycja lub właściwość podmiotowa”. (STRÓŻEWSKI, 1983, s. 16). Zarysowana tu została jedna z klasycznych taksonomii, w ramach której wyodrębnia się przedmiot badań psychologii twórczości. W pojęciu „twórczość” mieści się swoista triada: twórczy wytwór, proces twórczy, twórcza osobowość. Tradycja tego typu podziałów sięga najwcześniejszych prób ustalenia obszaru problemowego w rozważaniach psychologicznych i okazała się istotna dla dalszych opracowań w tym zakresie. Propozycja systematyzacji wiedzy i obszarów badań psychologii twórczości w takim ujęciu wkrótce została dopełniona o element środowiska. Obok ujmowania twórczości jako atrybutu osoby, procesu i produktu dostrzeżona została rola najbliższego otoczenia człowieka jako zmiennej modyfikującej jego twórcze działania. Obecnie twórczość zwykło się rozpatrywać w odniesieniu do czterech jej podstawowych kategorii:

- twórczość jako proces,
- twórczość jako dzieło (wytwór),
- twórczość jako zespół specyficznych cech osobowości (zdolności i uzdolnienia),
- twórczość jako zbiór stymulatorów społecznych — społeczne uwarunkowania procesu tworzenia (por. POPEK, 2001, s. 13).

Proces twórczy

Proces twórczy — jego przebieg, uwarunkowania, charakterystyczne fazy — jest jednym z podstawowych obszarów dociekań psychologów twórczości. Psychologiczne koncepcje procesu twórczego są niezwykle zróżnicowane. Każdy z kierunków rzuca własne światło na ten problem, nakreślając go z odmiennych perspektyw. W jednej z przyjętych definicji proces twórczy traktowany jest jako „proces psychiczny prowadzący do nowego i wartościowego wytworu” (NĘCKA, 2000, s. 789).

Badacze nurtu psychologii poznawczej wyjaśniają, na czym polega procesualność tworzenia. Jedną z najbardziej popularnych konceptualizacji procesu twórczego jest określenie go w kategoriach zdarzenia fazowego o określonej dynamice. G. Wallas wyróżnił poszczególne stadia procesu twórczego:

- Preparacja — gromadzenie niezbędnych informacji (często nieintencjonalne) oraz przygotowanie czynności wstępnych koniecznych do ukształtowania się określonego problemu.
- Inkubacja — nieświadome opracowanie i analiza powstałego problemu, „wylęganie się pomysłów” poza świadomością.
- Iluminacja (olśnienie) — nagłe, mimowolne uchwycenie i zrozumienie istoty problemu. Olśnienie stanowi nieoczekiwany wgląd w możliwe rozwiązania. Samorzutnie pojawiają się zarówno jasno sprecyzowane zadania, jak i pomysł na ich realizację.
- Weryfikacja — ocena trafności i wartości nowo opracowanej idei.

Ujmowanie twórczości jako procesu zakłada, iż jego uwieńczeniem winien być konkretny rezultat w postaci dzieła (przedmiotu lub idei), które — aby było uznane za twórcze — jest oceniane pozytywnie przez wyspecjalizowaną w tej kwestii grupę ekspertów lub uznane społecznie. „Twórczość to proces prowadzący do nowego wytworu, który jest akceptowany jako użyteczny lub do przyjęcia dla pewnej grupy w pewnym okresie” (STEIN, 1953, cyt. za: NĘCKA, 2001, s. 17). W myśl takiego spojrzenia twórczość nie jest jednak obiektywnie istniejącym atrybutem wytworów. Za poparciem takiego ujęcia przemawiają tezy głoszone przez zwolenników socjologicznych teorii estetycznych. W myśl założeń reprezentowanego przez nich stanowiska dzieła sztuki nie istnieją poza społeczeństwem, ponieważ są wytworem zbiorowej świadomości, powstają i rozwijają się wraz z przemianami społecznymi i kulturowymi.

Dzieło ma znaczenie wówczas, gdy zostanie mu ono nadane przez określoną kulturę i w jej ramach jest odczytywane. Poza społeczeństwem, mającym określone preferencje, dzieło sztuki jako takie nie istnieje. Nie wyróżnia się niczym spośród wielu innych pospolitych przedmiotów i rzeczy. (Np. rzeźba jest tylko zwykłym blokiem kamiennym.) Każda epoka kształtuje swoją prawdę na temat wartości dzieła sztuki. Preferuje inne jego cechy, co innego ceni. Przeobrażenia społeczne i przemiany kulturowe nie pozostają bez znaczenia dla dokonywanej oceny. Zważając na to, jakim zmianom ulegają gusta ludzi w poszczególnych epokach, trudno uznać, że twórczość rozumiana w kategoriach „akceptowalności” i „użyteczności” jest uniwersalna, niezależna od czasu i osób opiniujących dany wytwór. Charakteryzowanie twórczości jako cechy wytworu nie jest wolne od subiektywizmu oceniających ją osób, zależy również od przedziału czasowego, w jakim ta ocena została dokonywana. Tego rodzaju stanowisko pozostawia pewną lukę w teorii twórczości, nie wyjaśnia mianowicie sytuacji, w której dzieło (także jako idea, teoria naukowa itp.) przerasta swoją epokę.

Fazowe ujmowanie procesu twórczego stanowi pewnego rodzaju uproszczenie — zauważa Edward NĘCKA (2001). W zamian proponuje on własną teorię wyjaśniającą, czym w istocie swej jest proces tworzenia. W swojej koncepcji interakcji twórczej kładzie nacisk na fakt, że w działaniu twórczym często występują liczne zwroty do wcześniejszych momentów bądź wykraczanie wprzód, stąd określanie poszczególnych faz procesu twórczego nie jest konieczne, a nawet zdaje się być bezzasadne. Jakkolwiek byśmy nie ujmowali procesu twórczego, dla dalszych rozważań istotne jest przede wszystkim to, iż prowadzi on do jakiegoś wyniku, najczęściej ujmowanego jako „produkt” czy „dzieło”.

Rezultatem podejmowanej przez człowieka aktywności twórczej jest konkretny wytwór. Według psychologów badających problem, twórczy efekt działań człowieka może być zarówno materialny, jak i niematerialny. Człowiek — zgodnie z ideami pankreacjonizmu — jest istotą tworzącą. Postuluje się zatem uznanie twórczości za potencjalną właściwość każdego człowieka. Dlatego na jednym poziomie należałoby usytuować znane dzieła z zakresu sztuk artystycznych, takie jak obrazy Matisa czy rzeźby Michała Anioła, oraz wynalazki techniczne jak telefon, komputer, a nawet idee, koncepcje naukowe czy proste czynności, jak zabawa. Każdy z tych wyników twórczej pracy podlega ocenie.

Proces wartościowania nie jest czymś stałym, gdyż zależy od rodzaju dzieła oraz od odbiorcy i czasu, w którym zostaje dokonany. Aby jednak wprowadzić pewną dozę obiektywizmu w określenie, w jakim stopniu dany wytwór aktywności ludzkiej jest dziełem twórczym, psychologowie posługują się zwykle dwoma podstawowymi kryteriami: nowości oraz wartościowości. Jakości te nie wyczerpują problemu oceny, choć są pomocne w uchwyceniu podstawowych wyróżników twórczego dzieła.

W literaturze psychologicznej określa się twórczość poprzez wytwór posiadający także inne walory. Powołując się na te kryteria, do twórczych dzieł zaliczyć można wytwory, które wyróżniają się następującymi atrybutami: nowość, oryginalność, generatywność, zastosowalność i społeczna akceptacja (por. POPEK, 2001, s. 22).

„Twórczość to nadanie bytu czemuś nowemu” (SOŁOWIEJ, 1997, s. 10). Takie lub pokrewne określenia przywołuje w odniesieniu do twórczości wielu autorów. Definicji tej brak jednak precyzyjności. W takim ujęciu termin „nowość” upomina się o dookreślenie, gdyż może być rozumiany bardzo wieloznacznie. Władysław Stróżewski wskazuje na jego trzy aspekty:

- Przewycięzenie nicości — wejście w miejsce tego, czego wcześniej nie było (zasada sprzeczności).
- Przecistawianie się dawnemu — bycie różnym od tego, co już istnieje (zasada przeciwieństwa).
- Aktualizowanie się w teraźniejszości (por. STRÓŻEWSKI, 1983, s. 52).

W psychologii pojęcie nowości zwykło się rozpatrywać w szerokim lub wąskim zakresie. W szerszym ujęciu nowy produkt to taki, który nie naśladuje lub nie kopiuje żadnego innego. Jest oryginalny i niepowtarzalny nie tylko dla samego twórcy, ale także dla ogółu społeczności. Tak ujmowana nowość oznacza „odróżnianie się”. Według takich kryteriów do dzieł twórczych zalicza się tylko dzieła inicjujące nowe prądy w nauce, nowe kierunki w sztuce, nowe style itd. W węższym ujęciu twórczy produkt to taki, który jest nowy w odniesieniu do samego twórcy. Takie ujęcie włącza zatem w zakres twórczości także np. twórcze odkrycia dzieci podczas eksploracji swojego otoczenia. Kryterium nowości jako wyznacznika twórczego wytworu budzi wiele zastrzeżeń, toteż z takiego postawienia kwestii twórczości zrodził się podział na twórczość tzw. obiektywną (pierwotną) i subiektywną (wtórną). Twórczość obiektywna obejmuje tworzenie, odkrywanie bądź konstruowanie rzeczy czy idei nowych i niepowtarzalnych, pojawiających się w kulturze po raz pierwszy. Z kolei twórczość subiektywna jest rodzajem aktywności prowadzącej do odkrycia i tworzenia rzeczy czy idei już istniejących, lecz nowych dla podmiotu tworzenia. (SOŁOWIEJ, 1997). W obu przypadkach nie chodzi tyle o absolutną nowość, ile o nowość w przeciwieństwie do tradycji, do tego, co dawne i „znane”. Atrybut nowości jest więc względny, gdyż opiera się na relacji do czegoś innego.

Przedmiotami oceny są obiekty, które pozostają niezmiennie w określonym czasie (np. dzieła architektoniczne) lub trwają tylko w pewnym wycinku czasowym i są zależne od artystycznej interpretacji (np. muzyka, sztuka teatralna). Kryterium nowości jest w tej sytuacji dopełniane poprzez określenie wartościowości powstałego dzieła. Aby uznać je za twórcze, należy wskazać wartość, jaką sobą reprezentuje — poznawczą, estetyczną, pragmatyczną czy etyczną. W psychologii przyjęła się teza, że dzieło twórcze to dzieło „nowe i wartościowe w pewnym okresie dla pewnej grupy osób” (NĘCKA, 2000, s. 785). Takie podejście ukazuje względność pojęcia wartościowości, która zależna jest od zmiennej sytuacji, kontekstu kulturowego i okresu historycznego. Często wymiennie z wartościowością przytaczana bywa także cecha użyteczności, równie subiektywna, jak nowość, czy wartość. Kierunek, w jakim trzeba skierować myślenie o użyteczności jako kryterium twórczości, doprecyzowuje się zwykle w terminach zaspokajania potrzeb.

Podwójne kryterium nowości i wartościowości jako wyznaczników twórczości uzupełnione bywa często o kilka dodatkowych aspektów równie istotnych dla oceny twórczego dzieła, takich jak m.in. oryginalność propozycji. „Oryginalny wytwór to taki, o którym możemy powiedzieć, że jest zaskakujący, rzadko spotykany, nieprzeciętny, przeciwstawiający się banalności i pospolitości” (POPEK, 2001, s. 22). Według Jerome’a Brunera oryginalny znaczy tyle, co wywołujący zdziwienie, zaskoczenie w stosunku

do tego, co już istnieje. W takim ujęciu oryginalność łączy się z doznawaniem uczuć oszołomienia i akceptacji. Tym samym o wyróżniku oryginalności decyduje psychiczna reakcja odbiorcy dzieła. Wytwór oryginalny, a zatem unikalny i niepowtarzalny, nie jest jednoznaczny z wytworem innowacyjnym. Oryginalne może być nietypowe zestawienie elementów znanych, niekonwencjonalne zastosowanie popularnych przedmiotów, czego przykładem może być kontrowersyjne potraktowanie pisuaru jako fontanny przez Marcela Duchampa. E. NĘCKA (2001) mówi o ekstrawagancji, która może być zaskakująca, oryginalna, ale posiada wartość przemijającą, jednosezonową.

Tendencje do ujmowania działalności twórczej w szerszym kontekście kulturowym przyczyniły się do ustalenia kolejnej cechy różnicującej wytwory twórcze od nietwórczych. Do nich należy przesłanka o tzw. generatywności twórczych dzieł. Ten aspekt łączy się z „energią ideową” dzieł, które w ten sposób stają się źródłem pomysłów dla następnych pokoleń twórców. Dzieła generatywne są ponadczasowe, toteż wraz z upływem czasu nie tracą na swej atrakcyjności i wartościowości. Są nośnikami wielkich idei, które pozostają aktualne także w przyszłych epokach, zachowując swoją wartość zarówno formalną, jak i treściową, znaczeniową.

Uznanie dzieła za twórcze zwykle wiąże się z jakąś formą jego akceptacji. Kryterium to odnosi się jednak często do wąskiego grona rzeczoznawców, ekspertów, którzy przewidują społeczną użyteczność tych dzieł lub możliwość szerokiego ich zastosowania. Grono kompetentnych osób poszukuje w nowo powstałym wytworze czy w nowej idei zdolności wyznaczania przez nie nowych dróg rozwoju, odkrywania prawdy czy generowania wartości estetycznych, jak w przypadku dzieł sztuki. Problem pojawia się wówczas, gdy odwołujemy się do teorii czy dzieł początkowo niedocenianych, a po dłuższej perspektywie czasowej uznanych za genialne i niezwykle odkrywcze.

Definiowanie twórczości poprzez cechy wytworu jest jedną z wielu propozycji psychologów twórczości w wyjaśnianiu tego fenomenu. Rzadko mówi się o twórczości bez dzieł, choć problem ten podnoszą badacze z nurtu humanistycznego. Zjawisko to łączy się wówczas z pojęciami takimi jak „samorealizacja” czy „aktywność potencjalnie twórcza”. Twórczość tak rozumiana polega na „dysponowaniu rozwiniętym, choć zahamowanym potencjałem intelektualnym, niezbędnym do produkowania nowych i wartościowych wytworów, albo na przejawianiu określonych form zachowania, które jest typowe dla dojrzałej, »prawdziwej« aktywności twórczej” (NĘCKA, 2001, s. 24). Całkowita rezygnacja z odwoływania się do produktu twórczego w badaniach twórczości wydaje się nietrafna.

Jak bowiem podkreśla M. STASIAKIEWICZ (1999), produkt, obok osoby twórcy, jest równoprawnym elementem procesu twórczego, stanowiąc mniej

lub bardziej pośredni zapis jego przebiegu. Coraz dalsze odejście od wytworu powoduje, iż coraz mniej uwagi poświęca się samemu dziełu. Aktywność badaczy charakteryzuje tendencja do zarzucania tematu twórczego wytworu jako zagadnienia często mniej istotnego dla rozważań o twórczości człowieka. W literaturze z zakresu psychologii twórczości niewiele uwagi poświęca się twórczemu dziełu, którego znaczenie podkreślone zostanie w proponowanych tu rozważaniach.

Dla dalszych refleksji konieczne jest odwołanie się do twierdzenia, że każde twórcze dzieło stanowi swoisty komunikat. Poprzez nie nawiązuje się wielokierunkowy dialog między artystą a jego dziełem, między dziełem a jego odbiorcą i pośrednio, poprzez wytwór, między twórcą a odbiorcą. „[...] Istotą procesu twórczego jest spotkanie między osobą, z jej przekonaniami, oczekiwaniami, zdolnościami, a dziełem, zarówno w sensie przedmiotu pracy (obraz, teoria), jak i zadań, wymagań stojących przed jednostką” (STASIAKIEWICZ, 1999, s. 41).

W ujęciu relacyjnym twórcze dzieło jest intencjonalnym skutkiem działań jednostki. Produkt twórczy traktowany jest, z jednej strony, w kategoriach celu procesu twórczego, a z drugiej — w odniesieniu do jego społecznego efektu. Jedną z podstawowych właściwości każdego dzieła jest jego „zdolność wyrażania”. Dzieło sztuki jest ekspresją wewnętrznych stanów psychicznych twórcy. Herbert READ (1965) podkreśla, że ekspresja wynika z naturalnej, wrodzonej, właściwej każdej jednostce potrzeby komunikowania innym własnych myśli, uczuć i przeżyć. Według niego naznaczanie własnych wytworów (przedmiotów, idei, działań) swoimi myślami, emocjami ma charakter naturalny i wynika z wrodzonej potrzeby wyrażania siebie. Potrzeba ta stanowi impuls do podjęcia aktywności twórczej. W estetyce traktowana jest jako jeden z motywów twórczości artystycznej.

Maria GOŁASZEWSKA (1986) wymienia — oprócz chęci komunikowania własnych pragnień i dążeń przez artystę — jeszcze dwa inne źródła twórczości. Tworząc, artysta ma na uwadze także samo dzieło, któremu pragnie nadać formę najlepiej wyrażającą jego zamiśl artystyczny. Ważnym motywem twórczości jest również odwołanie się do odbiorcy. Jak podkreśla Grażyna MENDECKA (2003), tylko dzięki odbiorcy dzieło ma szansę stać się dokonaniem, które żyje. Komunikacja z odbiorcą zapewnia dziełu trwanie. Jest to jedyny sposób, który stwarza artyście możliwość zaprezentowania światu tego, co sam uważa za istotne i doniosłe. Bez odbiorcy dzieło, które powstaje także z potrzeby komunikacji, staje się dziełem niespełnionym.

Artysta zawiązuje relację z odbiorcą. Jego wytwór stanowi pewnego rodzaju pośrednik tej interakcji. Proces ten rozpoczyna się od pewnej intencji, idei, w ramach której zostaje podjęta komunikacja. Zamiśl, jaki towarzyszy twórcy w trakcie działania, moderuje formę i treść przyszłego wytworu. Dla realizacji intencji nadawca (tu: twórca) dokonuje doboru

treści, które mają zostać przekazane odbiorcy, czyli formułuje wiadomość. Gotowy przekaz musi znaleźć swoją formę wyrazu, w jakiej zostanie przekazany odbiorcy. Może nią być twórcze dzieło. Zakodowany w wytworze komunikat jest wysłany odbiorcy, który koncentrując się na nim, aktywnie dąży do zrozumienia intencji twórcy. Na powstałym dziele odbiorca dokonuje dekodowania informacji, czyli przekładu poszczególnych elementów formy na treść, jaką one ze sobą niosą. Aby poprawnie odczytać zamysł twórcy, odbiorca musi posługiwać się tym samym językiem, jakiego użył nadawca. O ile w „klasycznej” formie dzieła, skończonego i pełnego, możliwości wzajemnego zrozumienia się twórcy i odbiorcy jest wysoce prawdopodobna, o tyle w odniesieniu do tzw. dzieła otwartego proces ten wymaga swoistych właściwości zarówno nadawcy, jak i odbiorcy. Charakter takiej interakcji jest szczególny, wobec czego wymaga oryginalnego języka i specyficznego zespołu cech osobowościowych obojga. Tutaj „każde dzieło istnieje w dwojakim sensie jako wytwór nadawcy i odbiorcy” (STASIAKIEWICZ, 1999, s. 25).

Istota otwartości dzieła

Dzieło sztuki jest przekazem z istoty swej nieokreślonym, wielokrotnością znaczeń, które współżyją w jednym oznaczniku.

(U. Eco)

Współcześnie w rozważaniach dotyczących komunikacji między twórcą a odbiorcą sztuki zarysowuje się tendencja do rozróżniania dzieł „zamkniętych” i otwartych. „Dzieło sztuki może być przedmiotem tak skomponowanym przez autora, aby każdy odbiorca mógł poprzez percepcję odtworzyć sobie jego oryginalny zamysł stworzony w wyobraźni twórcy” (Eco, 1994 s. 26). W tym sensie twórca pozostawia dzieło „zamkniętym”, chcąc, aby rosło tak rozumiane i dostarczało odbiorcy takiego przeżycia estetycznego, jakie on ukształtował w swoich zamierzeniach. Tym samym poniekąd narzuca patrzenie w jedyny możliwy i słuszny sposób. Dzieła zamknięte są zatem skończone, jednoznaczne, jasno określone. Dziełom takim ich autor nadaje ostateczną formę. Dla odbiorcy nie przewiduje się innej roli, jak tylko odczytanie zamysłu twórcy. Wykonanie dzieła staje się równoznaczne z jego ostatecznym zdefiniowaniem. Jego odbiór zostaje więc narzucony „z góry”, określony i zaplanowany. Możliwości interpretacyjne dzieł zamkniętych są ograniczone i uwarunkowane różnego rodzaju regułami odczytu. Nie pozostawiają miejsca na dowolność rozumienia i percepcji. Zamierzenia twórcy

odciskają w dziele ślad na tyle jednoznaczny, że pozwala on odbiorcy wierzyć je zrekonstruować.

Dzieła z kategorii dzieł zamkniętych zdają się odzwierciedlać pogląd, iż w sztuce istnieje pewien określony porządek i obowiązują zasady, którymi powinien kierować się odbiorca w kontakcie z dziełem i których naruszenie niweczy możliwość rozumienia sztuki. Odbiorca jednak kontaktuje się z dziełem zawsze poprzez własne Ja, zanurzone w określonej kulturze, gustach, uprzedzeniach, preferencjach, toteż багаż różnorodności doświadczeń każdego człowieka przyczynia się do faktu, iż odtworzenie pierwotnego kształtu dzieła dokonuje się z określonej pozycji, indywidualnej perspektywy. Tym samym dzieło poddaje się różnorodności interpretacji, które jednak nie naruszają w niczym jego istoty i sensu. Bogactwo odczuć i reakcji, jakie dzieło wzbudza, wielość aspektów ukazywanych odbiorcy czyni z wytworu artysty dzieło o wysokiej wartości estetycznej, o ile nie zatraca w tej swoistej interakcji własnej tożsamości.

W opozycji do dzieł zamkniętych stoją tzw. dzieła otwarte. W teoriach estetycznych termin „dzieło otwarte” najczęściej analizuje się, powołując się na rozważania Umberto Eco zawarte w książce *Dzieło otwarte. Forma i nieskończoność w poetykach współczesnych*. I choć włoski estetyk jako pierwszy tak obszernie wyjaśniał pojęcie otwartości dzieła, taki sposób jego kształtowania występował dużo wcześniej. Pisze o tym sam autor *Dzieła otwartego*, powołując się na przykłady średniowiecznej teorii alegoryzmu, według której Pismo Święte, poezję oraz inne sztuki piękne można odczytywać na kilku różnych poziomach znaczeniowych: dosłownym, alegorycznym, moralnym lub mistycznym. Badaniem tegoż zjawiska zajęli się teoretycy sztuki na długo zanim pojawiła się koncepcja Eco.

Niemale znaczenie w tych dociekaniaх odegrała fenomenologiczna teoria dzieła sztuki Romana Ingardena. Jego poglądy uwzględniające w dziele „miejsca niedookreślone” zmieniły charakter odbioru sztuki na bardziej aktywny i wymagający ingerencji odbiorcy w ostateczną postać dzieła. Chociaż rozważania polskiego filozofa przyczyniły się do nadania odbiorcy innego statusu, to jednak dopiero Umberto Eco wyjaśnił jego rolę i zadania w relacji ze szczególnym typem dzieła, jakim jest dzieło otwarte.

W myśl Ingardenowskiej estetyki otwartość dzieła to możliwość jego wielokrotnej konkretyzacji. Eco tłumacząc pojęcia „otwartości” i „zamknięcia” dzieła, wskazuje na charakter sytuacji estetycznej, w której następuje akt percepcji dzieła. Precyzując, na czym polega otwartość dzieła, autor proponuje, by myśleć o nim w kategoriach nieokreśloności i wieloznaczności. Według niego takie dzieło należy rozpatrywać jako „propozycję »pola« możliwości interpretacyjnych, jako układ bodźców, których zasadniczą cechą jest ich nieokreśloność, sprawiająca, że odbiorca zmuszony jest do całej serii nieustannie zmieniających się odczytań [...]” (Eco, 1973, s. 159).

Właściwością dzieł otwartych jest inspirowanie odbiorcy do generowania nowych skojarzeń, a w efekcie — różnorodnych interpretacji. U ich podstaw stoi więc fundamentalna wieloznaczność i wielopoziomowość pobudzająca wielość odczytań. Warunek wieloznaczności jest w nich realizowany w pierwszej kolejności. W odróżnieniu od dzieł zamkniętych, w dziele otwartym: „Każde wykonanie spełnia dane dzieło, nie wyczerpując jego możliwości, każda realizacja nadaje dziełu kształt, uzupełniając szereg realizacji dotychczasowych, każde odczytanie wyraża dzieło w sposób kompletny i zadowalający, ale zarazem niekompletny i niepełny [...]” (Eco, 1973, s. 45).

Otwartość dzieła może mieć różny charakter, można ją zatem ujmować następująco:

- W myśl współczesnej klasyfikacji za dzieło otwarte uznaje się „dzieło w ruchu” (np. takie jak nieukończona *Księga* Mallarmégo), które należy do kategorii dzieł fizycznie niedokończonych i dopominających się o aktywną reakcję odbiorcy, o współudział w jego tworzeniu.
- W szerszym kontekście dziełem otwartym jest ten rodzaj „dzieła w ruchu”, które choć fizycznie ukończone, pozostaje nadal otwarte, gdyż w akcie jego percepcji prowokuje stale nowe relacje odkrywane przez odbiorcę.
- Według najszerszego rozumienia otwartości dzieła takim jest każde dzieło sztuki, gdyż istnieje ono w pełni dopiero w procesie interpretacji, a treści mu nadane uobecniają się szczególnie w kontakcie z jego odbiorcą. Dialog ten jest zawsze inny, bo osobisty dla każdego adresata dzieła. Możliwość odtworzenia dzieła z własnej perspektywy otwiera je na potencjalnie nieskończoną liczbę propozycji interpretacyjnych i tym samym czyni je „dziełem otwartym”.

Umberto Eco mówiąc o dziele, odwołuje się także do formy, tzn. pewnej całości organicznej. Określona forma nie tylko uwieńczeniem procesu twórczego w postaci konkretnego dzieła, ale także początkiem pewnego odbioru. W tym miejscu teoria dzieła otwartego przenika się z wypracowanymi w XX wieku nowymi definicjami formy. Pisarze z tego okresu wysunęli tezę, że formy gotowe nie istnieją. W owym kontekście istotne staje się spostrzeżenie, iż wobec tego nie można ich po prostu przyjąć, stwierdzić czy dostrzec, ale trzeba brać udział w ich wyodrębnianiu, czy nawet ich wytwarzaniu. Stosunek odbiorcy do form jest aktywny. Myśli tej dobitny wyraz dał Ernst Cassirer, twierdząc, że formy „nie mogą być po prostu wyciśnięte w naszych umysłach, musimy je wytwarzać, by odczuć ich piękno”. (TATARKIEWICZ, 2005, s. 291).

Gotowa forma — w tym zapewne dzieła sztuki — nie istnieje, musi zostać odkryta. Również zrealizowane i zamknięte dzieło dopomina się o nieskrępowany i twórczy odzew jego odbiorcy. „Każde dzieło sztuki nawet, gdy stanowi dzieło skończone, wymaga od odbiorcy swobodnej i twórczej reakcji, choćby dlatego, że odbiorca nie może go naprawdę zrozumieć, jeśli

nie stworzy go na nowo w akcie kogenialnej współpracy z autorem” (Eco, 1994, s. 28).

Dialog interpretacyjny

Twórczość musi być celowa lub ukierunkowana na cel (...), chociaż nie musi być doskonałym lub skończonym wytworem.

(J.E. Drevdahl)

Wynurzenie się nowej kategorii dzieł — dzieł otwartych — wprowadza swoistą rewolucję w pojmowaniu roli odbiorcy. Podważa tradycyjne ograniczanie odbioru sztuki do jej biernej kontemplacji. Do około XX wieku historia sztuki jasno wytyczała granice pomiędzy kompetencjami oraz zadaniami twórcy i odbiorcy. Podział ten wymuszał komunikację jednostronną, w której twórca coś komunikował, rola odbiorcy zaś polegała na jak najwierniejszym odczytaniu przekazu. Dzieła otwarte znoszą tradycyjny podział na twórcę i odbiorcę, nadając komunikacji wymiar interakcyjny. Artysta kreuje przestrzeń, w której odbiorca może się swobodnie poruszać i odkrywać nowe znaczenia dzieła. Dzieło jest bytowo zależne od twórcy, jednak zawiera w sobie miejsca niedookreślone, kwalifikujące je do bytów „zależnych” od odbiorcy.

W dziele tkwią właściwości niezamierzone przez twórcę, które to właśnie może potencjalnie odkryć i określić odbiorca, tym samym „dopełniając” czy „uzupełniając” dzieło o nowe jakości czy treści. Sfera wyboru jest jednak sugerowana przez autora i zawężona wskutek doboru środków dokonanego przez autora. Dzieło jest otwarte, ale tylko w obrębie określonej przestrzeni, pola. Dzieje się tak, ponieważ twórca niejako zawęża możliwości poszukiwań odbiorcy. Jego dzieło jest propozycją, już zorganizowaną, ukierunkowaną i wyposażoną we wskazówki określające sposób ukończenia dzieła. „Dzieło w ruchu stwarza możliwość wielu indywidualnych interwencji, nie stanowi jednakże zachęty do interwencji bezkształtnych i chaotycznych. Jest swobodnym zaproszeniem do interwencji ukierunkowanej, do nieskrępowanego wejścia w świat, który pozostaje wszakże tym światem, jakiego chciał autor” (Eco, 1973, s. 51—52).

Zmiana w relacji twórca — odbiorca nie polega zatem na całkowitym odrzuceniu roli artysty. Działania odbiorcy stanowią bowiem przedłużenie ekspresyjnego gestu twórcy. Działania twórcze artysty są adresowane ku odbiorcom, którzy stają się partnerami w procesie tworzenia dzieła i nadawania mu ostatecznego wyrazu. „Autor pozostawia więc odbiorcy dzieło do

dokończenia. Nie wie dokładnie, w jaki sposób zostanie ono dokończone, wie natomiast, że to skończone dzieło będzie jego dziełem, a nie cudzym, i że u kresu tego dialogu interpretacyjnego utwór przybierze formę, której on będzie autorem, nawet jeśli ktoś skonkretyzuje ją ostatecznie w sposób inny, niżby to uczynił sam twórca” (Eco, 1973, s. 52).

Dzieło otwarte stanowi swoistego rodzaju zaproszenie. Zachęca, by w kontakcie z nim dokonać dopełnienia aktu twórczego, poprzez uczynienie z odbiorcy współtwórcy. Pozostawia wolność każdemu, kto się z nim spotyka, niezależnie od płaszczyzny spotkania — bądź percepcyjnej, bądź intelektualnej, bądź duchowej. Swoboda i różnorodność interpretacji, będące sednem otwartości dzieła, wskazują na wielość i nieokreśloność jako istotę takiego modelu. Dopełnieniem dzieła jest zawsze człowiek, jego osoba wypełnia luki w określeniu. Znajdujemy go zawsze tam, gdzie twórca pozostawia niedopowiedzenia (lub jakby chciał R. Ingarden — niedookreślenia). „Dzieło sztuki domaga się pewnego czynnika istniejącego poza nim samym, mianowicie perceptor, który [...] je »konkretyzuje«. Znaczy to, że dzięki swej współtwórczej akcji przy odbiorze dzieła perceptor stara się przede wszystkim [...] »odczytać«, lub lepiej powiedzmy, zrekonstruować dzieło w jego efektywnych właściwościach, a czyniąc to zarazem — jakby pod sugestią dzieła — dopełnia jego schematyczną budowę, usuwając przynajmniej częściowo luki dzieła w określeniu [...]” (INGARDEN, 1966, s. 132). Dzieło zatem dopuszcza różnorodność i wielość wypełnienia „miejsc niedookreślenia”. W pewnym sensie samo nie dostarcza wytycznych odnośnie do jego odbioru, tego, jak powinno być odczytywane, ażeby funkcje artystyczne poszczególnych momentów i elementów dzieła zostały dobrze zinterpretowane.

Otwartość ta pozwala na intymny kontakt z niepowtarzalną indywidualnością dzieła, wywołując nierzadko zadziwienie, zachwyt, poczucie bycia odkrywcą, znalazcą. Umożliwia poszukiwanie i odnajdywanie w sztuce własnych sił twórczych rozgrywających się w przestrzeniach człowieka, gdzieś głęboko ukrytych poza światem zewnętrznym. Już w samym kontakcie z dziełem otwartym odbiorca staje się równocześnie artystą, może poczuć w sobie namiastkę bycia twórcą. Kontakt ten jest jednak specyficzną relacją, sposobem percypowania dzieła sztuki dokonanego tylko w postawie estetycznej i w rozwoju przeżycia estetycznego. Wówczas interpretować oznacza współtworzyć.

Założenia psychologii poznawczej zdają się usprawiedliwiać tezę, iż odbiorca staje się współtwórcą. W jej tradycji zwykło się ujmować twórczość jako „dążenie do zmiany struktury sytuacji problemowej” (NĘCKA, 2001, s. 39). Kluczowe jest tu pojęcie postaci (*Gestalt*) jako całości niesprowadzalnej tylko do sumy jej składowych. Badacze twórczości w ujęciu poznawczym traktują ją jako rozwiązywanie problemów. Twórca znajduje się w sytuacji

zetknięcia z „niedomkniętą strukturą”. Funkcjonowanie człowieka wyraża się właściwością ujmowania świata jako skończonego, o uporządkowanej, domkniętej konstrukcji oraz tendencją do wypełniania „luk”.

W procesie myślenia struktury można albo rozpoznawać (myślenie reproduktywne), albo tworzyć (myślenie produktywne). Z tym drugim stanem rzeczy mamy do czynienia, gdy spostrzegamy „niedomknięcia” percypowanej rzeczywistości. Niepełna, nieskończona struktura dopomina się o nadanie jej całościowego charakteru, przez uzupełnienie brakujących elementów. Stan ten ilustrowano zwykle przykładami z percepcji wzrokowej, szybko jednak zasada „domykania figur” odnalazła swe zastosowanie i została przenieśniona na procesy myślowe.

Myślenie twórcze jest w omawianym nurcie określane jako reorganizowanie wyjściowych danych w nową całość. Wymaga to dużej elastyczności tego procesu psychicznego. Dzięki niej możliwe staje się odnalezienie w niepełnym układzie wstępnym brakujących elementów i „zamknięcie postaci”. Hipoteza o istotności cechy latentnej, sformułowana przez L. Szekelego, zakłada, że proces twórczy polega na odkryciu ukrytej cechy całości lub znalezieniu jej innej postaci. Proces twórczy podejmowany jest podczas niekompletnej sytuacji bodźcowej. Aby proces ten był efektywny i zyskał sobie miano twórczego, wymaga pewnych specyficznych dyspozycji ze strony odbiorcy, którą można w sposób bardzo ogólnikowy nazwać otwartością. Inaczej mówiąc, pożądana jest zdolność oderwania się od schematów myślowych, nawykowych skojarzeń i sztywnego, mechanicznego oglądu.

Stanisław Popek wyróżnia dwa typy ustosunkowania się do rzeczywistości, mające znaczenie w rozważaniach o dziele otwartym i jego odbiorze.

- Typ osądzący — ujmujący doświadczenie w sztywne schematy, kładący nacisk na kontrolę zgodności z algorytmicznym stanem wiedzy. (POPEK, 2001, s. 162). Odmienność powoduje odrzucenie lub zniekształcenie w stronę uzyskania zgodności ze znanym schematem pojęciowym.
- Typ percepcyjny — otwarty na doświadczenia, akceptujący niezgodności, podążający za innymi ujęciami.

W interpretacji dzieła otwartego pożądanym, wręcz wymagany jest drugi rodzaj postawy, podobnie jak wysoki stopień tolerancji na niejednoznaczność, tak mocno w nim obecna. Niejednoznaczność ta działa motywująco, pobudza do poszukiwań twórczych, a tym samym uaktywnia w odbiorcy dzieła ciekawość i konieczność bardziej otwartego spojrzenia.

Założeniem dzieła otwartego jest więc inspirowanie i uaktywnianie świata wewnętrznego odbiorcy poprzez grę skojarzeń wynikającą z sugestii proponowanych przez samo dzieło. Szeroki wachlarz możliwości interpretacyjnych jest gwarancją odbioru bogatego, niezawężającego się do jednego odczucia i rozumienia. Dzieło — zawierające jedynie punkty orientacyjne

dla interpretatora — może się poddawać, kształtować w kontakcie z nim. Pozostaje zawsze niewyczerpane dzięki wieloznaczności przekazu artystycznego. Brak oczywistości, konkretności nie pozwala z pełnym zrozumieniem przyjąć go takim, jakim jest w swym niedookreślonym kształcie. Otwartość jest tu nie tylko zadaniem dla interpretatora, została nie tylko „dana”, ale także „zadana”.

Dzieło mieszcząc w sobie wielość znaczeń, skłania odbiorcę do ich odkrywania. Stanowi wezwanie, które wymaga odpowiedzi. Staje się terenem sprostowanego dialogu twórcy i odbiorcy, a także dialogu między odbiorcą a samym dziełem. Odwołuje się do sieci wzajemnych odniesień pomiędzy trzema elementami: twórcą, dziełem i odbiorcą.

Na przykładzie dzieła otwartego odkrywamy swoisty paradoks wolności, zmuszającej do poszukiwania własnych odpowiedzi. Dzieło otwarte zmierza do „inspirowania u interpretatora »aktów świadomej swobody«, do uczynienia z niego aktywnego ośrodka niewyczerpanej sieci powiązań, którym ma on nadać własny kształt, nie będąc skrzepowanym przez konieczność wynikającą z określonych zasad organizacji danego dzieła” (Eco, 1994, s. 27—28). Pragnienie poszukiwania, odkrywania jest w każdym człowieku, a artysta tylko porusza tę strunę.

Twórca jedynie powołuje dzieło do życia, nadając mu formę przez siebie wybraną, ono zaś w kontakcie z człowiekiem zaczyna żyć własnym życiem. Dzieło takie przeobraża się w obecności odbiorcy, przyjmując kształt uformowany na nowo z oryginalnej perspektywy. Jego tożsamość jest częściowo definiowana poprzez osobę odbiorcy. W takim kontekście dzieło już nie „jest”, ale „staje się”. Przy udziale widza i za jego pośrednictwem rozgrywa się nieustanny proces twórczy. Dzieło pozostając takim samym, zmienia się, przeobraża. Zostaje wzbogacone o emocjonalny i intelektualny wkład odbiorcy. Przeobraża się w spotkaniu z osobą, a także z innym dziełem i zwrotnie oddziałuje na proces jego powoływania do zaistnienia. „Produkt jest procesem nie tylko dlatego, że może być ujmowany jako »stający się«, lecz także dlatego, że powstający produkt ma wpływ na przebieg tworzącego go procesu” (STASIAKIEWICZ, 1999, s. 99).

O otwartości człowieka w dziele otwartym

Odpowiedź odbiorcy na wielość znaczeń zawartych w dziele otwartym jest zawsze subiektywna. Nie narzucając jej, twórca godzi się na wszelkie kształty interpretacji, włącznie z nadinterpretacją. Nie tylko dzieło, ale również sam twórca musi pozostawać otwarty. Wyrazem otwartości artysty

mogłaby zatem być gotowość włączenia w swoje działania twórcze elementów niewynikających z własnego intencjonalnego działania, ale także dzieła przypadku oraz innych ludzi. Taka otwartość oznacza raczej „otwarcie się na” działanie innych ludzi czy przypadku, łączy się zarazem z wyrzeczeniem się sprawowania całkowitej kontroli nad ostatecznym kształtem własnego dzieła. Taka otwartość może prowadzić do rezygnacji z dominującej funkcji autora, dominującej w tym sensie, że nakazującej określony typ ustosunkowania się wobec dzieła oraz sposób jego rozumienia i odczytu. Jest to zatem otwartość na człowieka poprzez włączenie go (jego pomysłów, jego sposobu rozumowania, wnioskowania, jego fantazji itd.) do własnych działań twórczych zawartych i ucieleśniających się w dziele. Otwartość twórcy rozumiana jest jako typ ustosunkowania się do odbiorcy, traktujący jego wkład jako integralny element dzieła.

Pomysł tworzenia dzieł z założenia otwartych z konieczności zakłada otwarcie twórcy. Twórca nie tylko ma świadomość tego, co znaczy dla jego dzieła uczynienie go otwartym, ale jeszcze czyni ową „otwartość” programem twórczym. Dokłada starań, by ten sposób oddziaływania na odbiorcę poprzez dzieło był jak najbardziej płodny. Powołując do życia dzieła z założenia wieloznaczne w swoim wyrazie, musi liczyć się z odbiorcą, który wnosi wkład w dopełnianie i odczytywanie dzieła. Pozostawiając dzieło niedopowiedzianym, jego autor winien akceptować fakt, że niekoniecznie będzie ono już tym, czym chciał, aby było.

Dzieło ulegając przeobrażeniom w kontakcie z interpretatorem, staje się nie jednym dziełem, ale „wielością dzieł”. I na tę „wielość” musi zgodzić się twórca, aby zapewnić wolność i dziełu, i odbiorcy. Twórca nie może wybierać interpretacji bardziej właściwej, bardziej prawdziwej, bardziej zgodnej z jego upodobaniami. W chwili oddania dzieła dla drugiego człowieka przestaje mieć prawo do ingerowania we wszystkie wydarzenia dziejące się pomiędzy dziełem a odbiorcą. Pozostawienie luki, miejsc niedookreślonych, niedopowiedzianych, niepełnych staje się wówczas wyrazem otwartości twórcy, przyzwalającego na dowolne dokończenie dzieła w interpretacji odbiorcy. Otwartość ta oznacza brak oczekiwań na określone rozwiązania, brak podporządkowania sobie odbiorcy poprzez wymuszenie absolutnie wiernego odtworzenia kształtu zrodzonego w wyobraźni autora.

Otwartość twórcy — wyrażająca się w akceptacji indywidualności odbiorcy, jego różnorodności — w zetknięciu z dziełem pozwala na jego nowe tworzenie. Tym samym twórca otwiera się na każdego odbiorcę, a nie tylko na takiego, który odczytuje jego dzieło według jego wyobrażeń, zamysłów i planów. Twórca wyraża zgodę na kierowanie się subiektywnymi odczuciami odbiorcy w wyborze interpretacji dzieła. Mogą one nie zgadzać się z intencjami twórcy i daleko odbiegać od jego wizji. Pozostawienie dzieła otwartym wiąże się zatem z ryzykiem, które podejmuje sam twórca,

z możliwością wykrzywienia jego wizji, odwrócenia, spłaszczenia i błędnego odczytania przesłania, które pragnął zamieścić w dziele. „Skoro zjawiska nie łączą się z sobą w sposób konsekwentny i zdeterminowany, to słuchacz (tu odbiorca) powinien samodzielnie sięgnąć w sieć możliwych relacji i dobrać [...] własny sposób podejścia, punkt widzenia, skalę odniesień, słowem, sam powinien troszczyć się o symultaniczne wykorzystanie jak największej liczby owych możliwych relacji oraz zdynamizowanie, zwielokrotnienie, maksymalne wzbogacenie swoich narzędzi percepcji” (POUSSEUR; cyt. za: ECO, 1994, s. 37). Otwartość człowieka ujawnia się szczególnie w jego kontaktach ze sztuką. Efektem otwartej postawy wobec sztuki jest zrozumienie artystycznego przekazu, nie zaś jego bezrefleksyjne odrzucenie. Schematyzm, sztywność, podleganie konwencjom zamykają odbiorcę na prawdziwe poznanie dzieła, powodują jego przekłamanie, wykrzywienie i niezrozumienie. Nawykowe ocenianie oparte na sztywnych kryteriach zabija żywy i dynamiczny charakter interakcji między dziełem a osobą. Otwartość dzieła staje się zadaniem, któremu sprostanie wymaga otwartości odbiorcy. Musi on mieć w sobie otwarte przestrzenie, być zawsze gotowy na napełnienie nowymi, świeżymi treściami. Różnorodność ukryta w sztuce, ujawniająca się przede wszystkim w dziele otwartym, domaga się tego.

„Patrzenie” odbiorcy winno być uwolnione od wszelkich stereotypów i konwencjonalizmu, otwarte na dynamiczne poruszenie wyobraźni. Odbiorca powinien dysponować bogatym zasobem narzędzi do poznawania sztuki i odkrywania jej sensu. W przypadku dzieła otwartego ta potrzeba jest szczególnie akcentowana, gdyż z natury swej dzieło takie nie podaje jednego klucza odpowiedzi na nurtujące pytania.

Otwartość dzieła w świetle historii muzyki

Już w chwili swych narodzin muzyka — jako spotkanie człowieka z dźwiękiem i rytmem — nie żyła sama dla siebie. Jej zadaniem jest ucieleśnianie idei piękna. W myśl Wielkiej Teorii wypracowanej i głoszonej przez starożytnych podlegała prawom piękna, zamkniętym przez Greków w liczbach i proporcjach. Pitagorejskie tezy szybko zostały wchłonięte przez teorie muzyki, dając początek harmonii jako idealnemu zestrojeniu dźwięków.

Poszukując istoty piękna, odnaleziono ją w liczbach. W służbie piękna muzyka musiała więc spełniać wymogi liczb, a jej twórcy musieli podporządkować się „*nomoi*”, czyli prawom podobnym do „kanonu” sztuk plastycznych. Estetyczne tezy dopełniające Wielką Teorię wyjaśniać miały przyczyny

dążenia do piękna, które jako wartość naczelną tworzyło triadę z dobrem i prawdą (por. TATARKIEWICZ, 2005).

Analogie między matematyką a muzyką snuto także w Asyrii i Chinach czy Mezopotamii. Muzyka określona przez prawa, kanony, liczby, proporcje, układy przybrała konkretny kształt. Tym samym została w nim zniewolona, zamknięta. Stała się tworem przewidywalnym ze względu na istniejące kanony. Odbiorca mógł przewidzieć kolejność i zestawienia treści muzycznych. Jego uwaga wypływała z oczekiwania na określone rozwiązania. Muzyka nie pozostawiała miejsca dla słuchacza, pozwalała jedynie delektować się i poddawać jej całkowicie. Interpretator nie mógł ingerować w piękno, które utrwalone zostało w skończonym, zamkniętym dziele. Muzyka ubrana w szatę piękna ściśle wyznaczonego zasadami czyniła z interpretatora jedynie narzędzie do ukazania jej oblicza. Wszystko, co wykaczało poza ramy teorii, musiało pogodzić się z odrzuceniem. Każde odejście od kanonu groziło, że ulotne piękno rozplynie się w indywidualności, dla której starożytna teoria muzyki nie pozostawiała wiele miejsca.

Nie inaczej rozwijały się relacje odbiorcy i dzieła w baroku. W XVII wieku odejście od modalności w kierunku tonalności nakreśliło nowe ramy dla muzyki, nowe konwencje, nowe zasady, nowe wytyczne dla słuchacza. Narodziny systemu dur—moll skierowały muzykę na takie tory, że słuchacz miał możliwość wnioskować o kolejności przebiegów muzycznych na podstawie pewnych przesłanek. Język muzyki tonalnej, opierający się na zasadzie przyczynowości i stosujący się do jasno wytyczanych reguł (np. harmonicznym), sprawia, iż postawa słuchacza jest postawą wyczekiwania na określone i przewidywane rozwiązania.

Tonalność tworzy swoisty układ zależności, wyrażający się w dążności do określonego centrum, wokół którego skupia się utwór muzyczny. Muzyka kształtuje się jako system następstw, w których istnienie jednego zdarzenia muzycznego pociąga za sobą pojawienie się innego. Muzyka tonalna kształtuje się w pewnych układach probabilistycznych, opierając się na estetyce powtórzeń. W okresie baroku ustaliły się zasady modelowania formy muzycznej, oparte na budowie okresowej. Dzieła muzyki klasycznej od epoki baroku aż do początków XX wieku były zorganizowane przez kompozytorów tak, aby wykonawcy nie mieli wątpliwości, w jaki sposób utwory te winny być wykonane, by nie sprzeciwiały się wyobrażeniu twórców.

Idea artystyczna dzieła otwartego zrodziła się w środowisku kompozytorów skupiających się wokół ośrodka w Darmstadt. Pierwsze teorie zostały sformułowane w latach pięćdziesiątych XX wieku przez Karlheinz Stokhausena. W jego rozumieniu dzieła otwarte były utworami charakteryzującymi się nieewolucyjnym modelowaniem przebiegu muzycznego, w którym brak dążenia do konkretnego, określonego zakończenia. Wśród kompozycji dodekafonicznych wyodrębniał dwa typy „dzieł otwartych”:

- **Kompozycje aleatoryczne**¹, w których odtwórca określa kolejność wykonywania poszczególnych części kompozycji.
- Utwory określone przez twórcę w każdym aspekcie, lecz możliwe do percypowania od dowolnego momentu i zakończenia na dowolnie wybranym etapie. Ten rodzaj dzieła otwartego Stockhausen nazywa „**formą momentową**”. Cechuje je pewna ciągłość przebiegów, „antydynamiczne continuum brzmieniowe, utworzone w ciągu tzw. »momentów«, czyli autonomicznych jednostek formalnych o niepowtarzalnej charakterystyce” (PAJA-STACH, 1992, s. 29). Forma momentowa nie jest formą rozwojową kierującą słuchacza do konkretnego punktu podsumowującego, zakańczającego, nie stanowi przebiegu brzmień ukierunkowanych na finalny moment. To muzyka o nieokreślonej linii rozwoju stwarzająca sytuację, w której słuchacz przychodziłby w dogodnej dla siebie porze i odchodził również w momencie, jaki sam uznałby za stosowny.

W latach sześćdziesiątych XX wieku pojęcie formy otwartej znalazło się już w powszechnym użyciu. Wraz ze wzrostem popularności idei dzieła otwartego rośnie liczba różnych jego interpretacji, rodzą się nowe, pokrewne terminy, takie jak wprowadzony przez Earle’a Browna synonim dzieła otwartego — „mobil form”. Sensem tego typu dzieł jest nieprzewidywalność i odmienność każdorazowej interpretacji.

Wzmoczenie wieloznaczności dzieła i ograniczanie kontroli nad jego kształtem spowodowały pomijanie zapisu jego parametrów. „Kompozytorów fascynowała nowa relacja między twórcą a dziełem, między tym, co zostało poddane kontroli, a tym, co nie zostało określone i może zaistnieć w dziele dopiero w trakcie wykonania. Brown wyrażał przekonanie, że w całej współczesnej sztuce chodzi o wytworzenie wieloporządkowej, wielokierunkowej komunikacji między kompozytorem a wykonawcą i analogicznie »otwartość« możliwości przeżywania przez odbiorcę. Kompozytor nie tworzył dzieła jako swego ostatniego słowa, lecz wchodził z dziełem i związanymi z nim działaniami w nieskończenie złożony świat drugiego człowieka” (PAJA-STACH, 1992, s. 30—31).

Według Browna dzieło warte miana „sztuki” jest efektem dynamicznego procesu w zespołowym działaniu ludzkim, nie zaś wytworem pojedynczej osoby. W ślad za Brownem rozważania nad formami otwartymi snuł Roman Haubenstock-Ramati, odróżniając je od form „zamkniętych”, wskazując odmienność notacji i podkreślając zasadę kształtowania przebie-

¹ Aleatoryzm (z łac. *alea*, kostka do gry) — kierunek w muzyce, który rozwijał się w drugiej połowie XX wieku. Polega na wprowadzeniu przypadkowości zarówno w pracy kompozytorskiej, jak i wykonawczej. Na etapie komponowania twórca może używać algorytmu losowego, tworząc czysto przypadkowe struktury muzyczne. Inną metodą jest budowanie kompozycji z krótkich elementów składowych, których sekwencja wybierana jest losowo w czasie wykonywania utworu.

gów muzycznych. Formy klasyczne ujmują problem notacji w sposób jednoznaczny. Wyrażają się poprzez zasadę powtórzeń, tym samym są klasyfikowane przez Ramatiego jako formy „zamknięte”. W kręgu kompozycji współczesnych badacz wyodrębnił dwa typy: kompozycje „otwarte” oraz dynamiczne formy „zamknięte”.

Nowa muzyka charakteryzuje się wariabilnością zdarzeń muzycznych i wieloznacznością notacji, co czyni ją dziełem o cechach otwartości. Z tego stanowiska utwory takie przemawiają do słuchacza jako nieustanny przepływ stale zmieniających się, na nowo rodzących wydarzeń muzycznych. Dynamiczne formy zamknięte, podobnie jak klasyczne, opierają się na zasadzie powtarzalności pewnych segmentów, jednak każde z powtórzeń jest wariantem poprzednich.

Typy dzieł otwartych:

- Utwory charakteryzujące się zmiennością układów części, o niedookreślonych parametrach, zakładające wielowersyjność i wielopostaciowość dzieła. To kompozycje mieszczące się w ramach form aleatorycznych, opartych na zasadzie przypadkowości i nieprzewidywalności zdarzeń muzycznych niepodlegających kontroli kompozytora. Ostateczny kształt utworu jest tu uzależniony od mechanizmów losowych, które wyznaczają zakres i kolejność poszczególnych elementów. Parametry dzieła muzycznego są tu wyznaczone nie przez zamysł i świadome działanie kompozytora, lecz na podstawie np. wyniku rzutów kostki, monety, losowego doboru. Całość precyzuje zespół przypadkowych zdarzeń. Ten zabieg zmierza do otwarcia dzieła i pozostawienia swobody wykonawcy, który ma prawo oddziaływać na jego formę. Do kompozytorów kierujących się taką zasadą komponowania należą m.in.: K. Stockhausen, J. Cage, P. Boulez, K. Sierocki.
- Utwory, w których swoboda kształtowania odnosi się do jednego z parametrów, np. czasu czy wysokości dźwięku. Interpretator przejmuje w tym przypadku rolę współtwórcy dzieła określającego wybrane jakości utworu. Daje to w efekcie stale zmieniający się realny kształt dzieła, inny przy każdym wykonaniu i nie w pełni przewidziany przez kompozytora.

Pojęcie „otwartości” dzieła nie jest zespolone i przypisane do jednego wybranego gatunku. Elementy nieokreślenia odnajdujemy we wszystkich współcześnie istniejących gatunkach muzycznych, od kameralistyki poczynając, na symfonii i utworach wokalnie-instrumentalnych kończąc. Oprócz tych form tradycyjnych, które zostały włączone w koncepcję dzieła otwartego, na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych powstały nowe, wykształcone na jej podstawie i od niej bezpośrednio uzależnione. Wyłoniłymi wówczas gatunkami są przede wszystkim happening i teatr instrumentalny. Już u źródeł swego powstania odznaczają się cechą „otwarcia”, a także multimedialnością rozumianą jako „połączenie środków ekspresji wywodzących się z różnych dziedzin sztuki, a także spoza niej” (PAJA-STACH,

1992, s. 91). Teatr instrumentalny jest gatunkiem z pogranicza koncertu i spektaklu. Łączy w sobie akcję muzyczną i równolegle rozwijającą się akcję teatralno-sceniczną. Wykonawca odgrywa w nim rolę zarówno muzyka, jak i aktora. Wśród twórców tego rodzaju kompozycji wymienić należy m.in.: W. Kotońskiego, B. Schaeffera, M. Kagela. Gatunkiem równie „otwartym” jest happening, zespalaający elementy muzyki, teatru, działań plastycznych w jednorazowym wydarzeniu artystycznym. Rozwija się przy współudziale publiczności. To dzieło nieskończone, niezaczone, nieoparte na ciągłości zjawisk i emocji, niedające się w prosty sposób poddać kategoryzacji.

Nowe dzieła muzyczne nie tworzą przekazów określonych i ukończonych, nie mają kształtu jednoznacznego, lecz dają możliwość tworzenia różnych form zależnie od inicjatywy wykonawcy. Nie są to zatem dzieła skończone, które należy poznać i odtworzyć w określonym kształcie, ale dzieła „otwarte”, którym ostateczną formę nadaje interpretator w momencie, kiedy spełnia rolę pośrednika.

Dzieła otwarte są dziełami „trudnymi” (poznawczo, artystycznie) do percepcji i wartościowania, a ponadto wymagającymi wobec swoich odbiorców, toteż nierzadko spotykają się z obojętnością, niechęcią czy wręcz z odrzuceniem. Często swoją niejasnością i niekonkretnością zniechęcają do ich „doświadczenia”. Nie sposób traktować je konwencjonalnie, gdyż są spoza kręgu tradycyjnie, a więc jednokierunkowo rozumianej komunikacji. Podarowana swoboda czyni z otwartości dzieła czynnik dynamicznie poruszający wyobraźnię każdego odbiorcy sztuki. Dzieła te — niosące ze sobą duży ładunek niejednoznaczności — wymuszają aktywne zaangażowanie się w tworzenie treści już w pewien sposób uformowanej. Owo odkrycie wiąże się jednak ze szczególnego rodzaju refleksją. Takie podejście do rozumienia idei dzieła otwartego rodzi wiele wątpliwości i pytań, np.: Czy każda interpretacja jest w równym stopniu uprawniona? Jak wyznaczyć granicę pomiędzy interpretacją a nadinterpretacją? Warto pamiętać zatem, iż percepcja otwartości dzieła wymaga dokładnego i wnikliwego opanowania wiedzy potrzebnej do zrozumienia dzieł „zamkniętych”. Bez niej propozycja „otwartości” dzieła może okazać się nietrafiona, nie należy bowiem zapominać, że odkrywa się to, co ukryte, otwiera to, co zamknięte.

Literatura

- Eco U. (1994): *Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa: Czytelnik.
GOŁASZEWSKA M. (1986): *Zarys estetyki*. Warszawa: PWN.
INGARDEN R. (1966): *Przeżycie dzieła wartości*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- MENDECKA G. (2003): *Środowisko rodzinne w percepcji osób aktywnych twórczo*. Częstochowa: WSP.
- NĘCKA E. (2000): *Twórczość*. W: STRELAU J. (red.): *Psychologia. Podręcznik akademicki*. T. 2. Gdańsk: GWP.
- NĘCKA E. (2001): *Psychologia twórczości*. Gdańsk: GWP.
- PAJA-STACH J. (1992): *Dzieła otwarte w twórczości kompozytorów XX w.* Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- POPEK S. (2001): *Człowiek jako jednostka twórcza*. Lublin: UMCS.
- READ H. (1965): *Sens sztuki*. Warszawa: PWN.
- SOŁOWIEJ J. (1997): *Psychologia twórczości*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- STASIAKIEWICZ M. (1999): *Twórczość i interakcja*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. A. Mickiewicza.
- STRÓŻEWSKI W. (1983): *Dialektyka twórczości*. Warszawa: PWN.
- TATARKIEWICZ W. (2005): *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: PWN.